

Auto-métamorphoses
Biotechnologies et fictions scientifiques dans l'art
d'aujourd'hui
Transformations of the Self
Biotechnology and Scientific Fictions in Contemporary Art
Auto-Metamorfosis

Sofia Eliza Bouratsis

Numéro 50, printemps 2011

L'art post-humain. Corps, technoscience et société

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1005977ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1005977ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (imprimé)

1923-5771 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouratsis, S. E. (2011). Auto-métamorphoses : biotechnologies et fictions scientifiques dans l'art d'aujourd'hui. *Cahiers de recherche sociologique*, (50), 55–76. <https://doi.org/10.7202/1005977ar>

Résumé de l'article

Les questions fondamentales liées à la connaissance de la nature du vivant, aux limites scientifiques et éthiques des possibilités du corps humain, mais aussi aux frontières qui séparent les êtres vivants et les machines, l'humain et l'animal, sont aujourd'hui au centre d'importants débats transdisciplinaires.

À partir des oeuvres d'art qui utilisent les méthodes biotechnologiques comme moyens et champs de questionnement, sont questionnées les potentialités insoupçonnées du vivant liées à ces avancées en mettant en évidence les esthétiques du *méta-corps* « recréé » et « reconstruit » de l'homme bionique.

Je présente cinq catégories « idéals-typiques » des *esthétiques dubioart* qui permettent de situer ces fictions artistiques dans le contexte de la réalité biotechnologique actuelle. Ces cinq « tableaux de pensée » ne sont évidemment pas hermétiques : corps translucide, prothèses du corps (symbiose de l'homme et de la machine), hybridités transspécifiques (rencontre avec l'absolument Autre), cultures du « semi-vivant » (nouvelles peaux et « bio-facts ») et désir d'ubiquité.

Auto-métamorphoses¹

Biotechnologies et fictions scientifiques

dans l'art d'aujourd'hui

SOFIA ELIZA BOURATSIS

La subjectivité est totalement sous l'emprise de la technologisation croissante du corps².

Le principal objet de l'art c'est le corps humain³.

Les questions fondamentales liées à la connaissance de la nature du vivant, aux limites scientifiques, éthiques et morales des possibilités du corps humain, mais aussi aux frontières qui séparent les êtres vivants et les machines, l'humain et l'animal, autrement dit ce qui fait la spécificité du vivant et de la vie⁴ sont aujourd'hui au centre d'importants débats transdisciplinaires qui impliquent non seulement la philosophie et l'anthropo-sociologie, mais aussi toutes les disciplines scientifiques, la bioéthique, la biopolitique et à présent les champs artistiques⁵. Mesurer cependant l'impact réel

1. Si métamorphose signifie transformation, mutation et altération, l'auto-métamorphose met l'accent sur la capacité de se métamorphoser soi-même et par soi-même. Par exemple: la déesse Athéna a métamorphosé Arachné en araignée parce qu'elle en était jalouse, tandis que Zeus s'est auto-métamorphosé en taureau blanc pour dérober la belle Europe.

2. Jean-Marie Brohm, *Le Corps analyseur. Essais de sociologie critique*, Paris, Anthropos/Économica, 2001.

3. Paul Schilder, *L'Image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, 1968, p. 283.

4. Michel Henry, « Phénoménologie de la vie », *Présentaine*, n° 14/15, (« Le Vivant »), décembre 2001, p. 11-25.

5. Vance Packard, *L'Homme remodelé*, Paris, Calmann-Lévy, 1978; Paul Ardenne, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX siècle*, Paris, Éditions du regard, 2001; Henri Atlan, *L'Utérus artificiel*, Paris, Seuil, 2005; Denis Baron, *La Chair mutante. Fabrique d'un posthumain*, Paris, Éditions dis voir, 2008; Jean Baudrillard, *L'Échange impossible*, Paris, Galilée, 1999; Jean-Michel Besnier, *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous?*, Paris, Hachette, « Littératures Haute Tension », 2009; Bernard Edelman, *Ni Chose ni personne. Le corps*

et comprendre le bouleversement que provoquent les diverses innovations biotechnologiques – NBIC (nanotechnologies, biotechnologies, informatique et sciences cognitives) – n'est pas chose aisée: d'une part parce que nous ignorons leur potentiel exact⁶, et d'autre part parce qu'elles dépendent surtout des décideurs, responsables politiques et experts scientifiques. Quoi qu'il en soit, toutes ces innovations engagent, comme le soutient Jürgen Habermas, «l'avenir de la nature humaine⁷» que certains envisagent sous la forme d'une post-humanité où l'on serait capable de maîtriser l'essentiel des fonctions organiques, mais aussi de les potentialiser à l'aide d'artefacts, de prothèses et de modification biogénétiques du corps. C'est donc l'avenir d'un *méta-corps* possible qui est dorénavant envisagé.

Or, il y existe aujourd'hui quatre univers praxéologiques qui engagent ce devenir du corps post-humain⁸ et qui expérimentent les formes que pourrait prendre le *méta-corps* de l'homme bionique, en le «recréant», le «reconstruisant» ou en le «refaçonnant» :

1. La recherche médicale et les diverses «réparations» de l'homme⁹: prothèses mécaniques, greffes des organes, cultures de peaux, organes artificiels (cœurs et reins artificiels), fécondation *in vitro*, clonage¹⁰; mais aussi biopèces de rechange de «troisième génération»: organes bio-artificiels (prothèses colonisables par l'organisme et biodégradables), etc.

2. Les nouvelles technologies de l'information et de la communication (les NTIC)¹¹: machines et appareils sur lesquels nous sommes branchés¹² et

humain en question, Paris, Hermann éditeurs, coll. «Philosophie», 2009; Jérôme Goffette, *Naissance de l'anthropotechnie*, Paris, Vrin, 2006; Jürgen Habermas, *L'Avenir de la nature humaine. Vers un eugénisme libéral?*, Paris, Gallimard, coll. «Nrf essais», 2002; Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991; Michaël Hayat, *Arts assistés par machine et art contemporain. Vers une nouvelle philosophie de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2002; Thierry Hoquet (dir.), «Mutants», *Critique*, Tome LXII – n° 709-710, juin-juillet 2006; Marc Jimenez (dir.), *La Création artistique face aux nouvelles technologies*, Paris, Klincksieck, coll. «L'université des arts», 2006; Céline Lafontaine, *La Société postmortelle. La Mort, l'individu et le lien social à l'ère des technosciences*, Paris, Seuil, 2008; Dominique Lecourt, *Humain, post-humain. La technique et la vie*, Paris, PUF 2003; Louise Poissant et Ernestine Daubner (dir.), *Art et biotechnologies*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2005; Susan Rémi, *Les Utopies posthumaines. Contre-culture, cyberculture, culture du chaos*, Sophia-Antipolis, Omniscience, 2005;

6. Les découvertes en génétique ont eu un impact considérable sur toute une série de domaines pratiques: recherche en paternité, criminologie, détection précoce des athlètes, thérapies génétiques, etc.
7. Jürgen Habermas, *L'Avenir de la nature humaine. Vers un eugénisme libéral?*, op. cit.
8. Jean-Marie Brohm, *Le Corps analyseur. Essais de sociologie critique*, op. cit.
9. Voir sur ces questions Anne Jeanblanc, dossier spécial: («L'homme autoréparable»), *Le Point*, n° 883, août 1989; Atta Oloumi et Cristiane Holzey, dossier spécial: («Révolution médicale: L'homme bionique arrive!»), *Science et Vie*, n° 927, décembre 1994; *Le Monde, Hors-série* («L'Évolution. Quelle histoire!»), avril-mai 2009.
10. Jean-Yves Nau, «La naissance annoncée des premiers clones humains», *Le Monde*, 25 mai 2002.
11. Sur ces questions, voir Nadia Hammam, dossier spécial («Aujourd'hui c'est déjà le futur»), *TGV magazine*, n° 104, mai 2008; Michel Alberganti, «Dialogue entre les neurones d'escargot et des puces électroniques» et «Peter Fromherz, un chercheur aux limites de la science-fiction», *Le Monde*, 15 novembre 2001; Michel Alberganti et Hervé Morin, «Les émotions, nouveau ressort affectif des créatures artificielles»; «L'ennui serait une émotion fondamentale pour les robots», *Le Monde*, 3 novembre 2001.
12. Magali Uhl, «Intimité panoptique. Internet ou la communication absente», *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 112, 2002/1, p. 151-168.

qui constituent des extensions prothétiques du corps (réveils, écrans audiovisuels, *Smartphones* et téléphones « androïdes », minuteriers, digicodes, calculatrices, micro-ordinateurs et ordinateurs, webcams, mp³, GPS, appareils photo numériques, médias sociaux, blogs et interfaces de rencontre dans Internet – Second Life, Facebook, chats).

3. Les exploits toujours plus performants de l'homme dans le sport de compétition axé sur le principe de rendement¹³ : raffinements biomécaniques, hypersophistication des « techniques du corps¹⁴ », manipulations biologiques et dopage¹⁵.

4. L'astronautique, la conquête de l'espace, l'ingénierie militaire et les recherches sur les risques technologiques majeurs, qui explorent les conditions de survie dans des environnements hostiles (catastrophes, pollutions, raréfaction des ressources naturelles, etc.), mais aussi le futur du corps dans l'espace en étudiant de ce fait les modalités d'« adaptation » de l'homme aux conditions cosmiques¹⁶. Ici le défi du *post-humain* est à la fois celui du *post-urbain* et du *post-terrien*¹⁷. Ce qui réactualise également la question philosophique fondamentale de « l'homme et [de] l'autre que l'homme¹⁸ » puisque nous ignorons quelles seront nos rencontres cosmiques...

Pour répondre à l'actuelle remise en question de l'identité/ipséité humaine, on pourrait prendre comme analyseur l'un des quatre domaines précités. Or, il existe un cinquième univers de spécialistes qui non seulement s'intéressent à ces questions et manient à la perfection toutes les nouveautés technologiques mais qui les médiatisent également et ceci en faisant directement appel à l'imaginaire : il s'agit de l'art actuel (et plus précisément de certaines pratiques artistiques désignées de plusieurs manières : *bioart*, *art biotech* ou art biotechnologique, art transgénique et de manipulation du vivant)¹⁹. Les

13. Jean-Marie Brohm, *La Tyrannie sportive. Théorie critique d'un opium du peuple*, Paris, Beauchesne, coll. « Prétentaine », 2006.

14. Voir à ce sujet Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, Sixième partie : « Les techniques du corps », p. 365-386.

15. Jean-Marie Brohm, *La Machinerie sportive. Essais d'analyse institutionnelle*, Paris, Anthropos/Économica, 2002.

16. Voir à ce sujet Nicolas Prantzou, *Voyages dans le futur. L'aventure cosmique de l'humanité*, préface de Hubert Reeves, Paris, Le Pommier, coll. « Poche », 2009.

17. Voir l'intervention récente de l'astrophysicien Stephen Hawking qui explique que « l'avenir à long terme de la race humaine se trouve dans l'espace. Il sera déjà difficile d'éviter une catastrophe sur la planète Terre dans les 100 prochaines années, sans parler du prochain millier ou million d'années », « Pour éviter l'extinction de l'homme, Hawking prône la colonisation de l'espace », www.lemonde.fr, 9 août 2010.

18. Jean-Marie Brohm, *Anthropologie de l'étrange. Énigmes, mystères, réalités insolites*, Cabris, Sulliver, coll. « essai », 2010, p. 119-166.

19. Définir ce type de pratiques artistiques et les ranger dans des catégories étanches serait nécessairement les réduire. Il est malgré tout possible de clarifier la question. Les arts biotechnologiques – dont la principale caractéristique est d'utiliser *effectivement* les biotechnologies comme *moyens* de création et non pas comme univers de référence ou de métaphorisation – doivent tout d'abord être différenciés du *body art* (par leurs moyens, thématiques, esthétiques, etc.). Mais même cette distinction n'est pas absolue, pour deux raisons : premièrement, deux artistes qui utilisent aujourd'hui les biotechnologies dans leurs créations ont fait du *body art* dans le passé (Orlan et Stelarc). Deuxièmement, certaines performances (*Bleu Remix* de Yann Marrusich et *Que*

artistes dont il est question dans cet article utilisent les sciences du vivant et les biotechnologies comme outils mais aussi comme champs de questionnement, ils connaissent très bien les NBIC puisqu'ils accèdent aux laboratoires scientifiques²⁰ et collaborent avec les chercheurs pour la réalisation de leurs œuvres : « Le mot clé de ces démarches est *détournement*²¹. »

L'objet de cet article est de présenter les potentialités insoupçonnées du vivant par le biais de ce que l'on appelle *bioart* (ou *art biotech*) et plus précisément à travers les *esthétiques du corps* que ces pratiques artistiques suscitent. Il ne s'agit donc pas de situer ces créations dans l'histoire contemporaine de l'art, ce qui exigerait des développements qui excèdent le cadre de cet article.

J'ai eu l'occasion de côtoyer tous les « bioartistes » dont je parle ici et de connaître directement les œuvres analysées au cours de l'exposition *sk-interfaces. Exploding borders in Art, Technology and Society* qui s'est tenue entre le 25 septembre 2009 et le 10 janvier 2010 au Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain au Luxembourg²². Cette « expérience de terrain » m'a permis de comprendre que leurs démarches esthétiques sont pertinentes non seulement parce qu'elles constituent une vision renouvelée du corps, mais aussi parce qu'ils ne *représentent* pas : ils *présentent*, ils *proposent*, ils *réalisent effectivement, concrètement, scientifiquement* leurs projets. La difficulté provient cependant du fait que ces retouches du corps tendent à dépasser les limites bioéthiques actuelles, puisqu'elles explorent des champs ouverts, inconnus et inclassables. Or, ces questions biotechnologiques ne peuvent être abordées qu'en prenant comme point de départ le *corps vivant* en tant que subjectivité, ipséité et singularité personnelle²³.

Loin de n'être qu'une thématique diversifiée, le corps, tel qu'il est constitué dans ces créations artistiques, fait de l'expérience esthétique le lieu inter-subjectif d'intenses échanges imaginaires et théoriques. Étant donné qu'il

le cheval vive en moi! d'Art Orienté objet) se situent à l'interface de plusieurs formes d'expression artistique : ce qu'il est convenu d'appeler *bio-art*, et ce que certains considèrent comme fini mais qui ne l'est pas, le *body art*. À l'image de ces œuvres, les catégories que l'on construit pour les penser sont elles-mêmes hybrides. En effet, le mot « bioart » n'est qu'une abréviation de l'expression « art biotech » qui, lui, correspond au rétrécissement de l'expression « art biotechnologique ». Nous pouvons donc considérer que l'utilisation du mot « biotechnologique » en entier vise à mettre en évidence le caractère hautement technologique des opérations et pourrait être ainsi utilisé pour les pratiques qui font surtout référence aux rapports entre l'Homme et la machine. C'est pourquoi j'utiliserai ces termes de manière quasi équivalente. Le terme « bioartiste » est en effet un terme générique qui me permet de ne pas citer tous les artistes chaque fois

20. Voir surtout le laboratoire de recherche scientifico-artistique SymbioticA créé à l'Université de Perth en Australie par Oron Catts et Ionat Zurr, *The Tissue Culture&Art project (TC&A)*. Ce laboratoire, qui fêtera bientôt ses dix ans, est le premier « à considérer que la recherche artistique égale la recherche scientifique ». Oron Catts dirige aujourd'hui ce laboratoire reconnu par la communauté universitaire internationale qui remet des diplômes de Masters et de doctorat et qui est l'une des plaques tournantes de l'art *biologique*.

21. Jens Hauser, « Gènes, génies, gènes », *L'Art biotech*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2003.

22. J'ai également participé au montage de l'exposition et à la mise en place technique des œuvres et performances en discutant longuement avec les artistes.

23. Voir la revue *Prétentaine*, n°12/13 (« Corps »), mars 2000.

s'agit du devenir de l'être humain et parce que les questions suscitées par ces œuvres sont aussi bien d'ordre esthétique, éthique, métaphysique que politique, tout en faisant appel aux savoirs scientifiques, aux expériences des laboratoires et aux normes juridiques, les créations du *bioart* concernent un très large éventail de spécialistes. Elles deviennent ainsi l'occasion de valider cette notion souvent préconisée et pourtant rarement mise en œuvre de *transdisciplinarité* en montrant que certaines problématiques n'ont de sens que si l'on complémentarise les savoirs²⁴. C'est à ce titre, et parce qu'elles mobilisent différents types de langages, que l'on peut considérer les œuvres de l'art biotechnologique comme *performatives* à plusieurs niveaux : l'expérience esthétique bien sûr, mais aussi les biotechniques du corps et les enjeux éthiques qu'elles soulèvent. C'est d'ailleurs ce qui explique la double méfiance dont ces créations sont l'objet : celle du monde de l'art qui considère ces artistes comme des « traîtres » fascinés pas les biotechnologies, l'idéologie *cyborg* et le futur post-humain ; et celle des scientifiques qui doutent des finalités de ces projets pour le moins extravagants et des capacités des artistes à utiliser les méthodes *a priori* réservées à la recherche scientifique.

Ainsi, en partant de l'hypothèse que « tout ordre social produit et reproduit un ordre corporel spécifique, qui à son tour médiatise dialectiquement un système culturel et symbolique propre à une formation sociale donnée dans une période historique et une conjoncture politique définies²⁵ », il s'agit de mettre en évidence les *esthétiques du corps* et les formes d'auto-métamorphose de la corporéité proposées par l'art biotechnologique, mais aussi de comprendre quel est leur sens philosophique et leur potentiel biologique effectif : quelles conceptualisations du corps et de l'identité humaine ces œuvres d'art véhiculent-elles ?

Je présente cinq catégories « idéals-typiques », autrement dit cinq « schémas de l'interprétation » ou cinq « tableaux de pensée »²⁶ des représentations esthétiques du *bioart* qui permettent de regrouper et de comprendre un certain nombre de phénomènes en apparence disparates en les subsumant sous une catégorie générale qui leur donne sens. Aussi bien en ce qui concerne les imaginaires du *méta-corps* post-humain que les nouvelles formes d'expres-

24. Voir Georges Devereux, *Ethnopsychanalyse complémentariste*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1985 ; Edgar Morin, *Sociologie*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1994.

25. Jean-Marie Brohm, « Corps et pouvoirs : l'emprise au corps. Incorporation, corps social et politique du corps », *Actions et recherches sociales*, n° 1 (« Corps et société »), mars 1982, p. 113. Texte repris et augmenté dans *Le Corps analyseur. Essais de sociologie critique*, op. cit.

26. Max Weber, *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon, « Agora », 1992, p. 69-70 et 185. Voir aussi p. 185 : « L'idéaltype est un tableau de pensée [...]. Il n'a d'autre signification que d'un concept limite purement idéal, auquel on mesure la réalité pour clarifier le contenu empirique de certains de ces éléments importants, et avec lequel on la compare. » Pour une explicitation voir Dominique Schnapper, *La Compréhension sociologique. Démarche de l'analyse typologique*, Paris, PUF, coll. « Le lien social », 1999.

sion artistique. Toute catégorisation, classification ou évaluation contient ses propres limites. En effet, ces catégories ne sont pas étanches, mais elles peuvent se recouper ou se dissocier en sous-catégories hybrides à l'image des processus contradictoires de la réalité. Même dans les taxinomies biologiques les plus strictes, les classes établies comportent des données floues ou multiples²⁷. Mis à part le fait que les œuvres ayant trait à la biologie et aux technologies sophistiquées n'ont de cesse de se multiplier et de se diversifier, les productions du *bioart* ou de l'*art biotechnologique*, plus encore que les autres, ont pour caractéristique fondamentale d'être mutantes et d'outrepasser toutes les frontières.

Mon but n'étant pas d'étudier ces réalisations de manière distanciée et objectivante, mais de manière impliquée²⁸ et complémentariste, j'évoquerai cinq types d'imaginaires et de représentations esthétiques que ces œuvres portent en elles. Les cinq « catégories » font ainsi *rhizome*, pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze et Claire Parnet au sujet de la pensée :

Penser, dans les choses, parmi les choses, c'est justement faire rhizome, et pas racine, *faire la ligne, et pas le point*. Faire population dans un désert, et pas espèces et genres dans une forêt. Peupler sans jamais spécifier²⁹.

Les catégories présentées ci-dessous se croisent et se complètent les unes les autres, elles sont dans un rapport dialectique, c'est-à-dire dans un mouvement de médiation « à la faveur duquel ces termes en apparence séparés passent les uns dans les autres spontanément, en vertu même de ce qu'ils sont, l'hypothèse de leur séparation se trouvant ainsi éliminée³⁰ ». Je présente donc ici en cinq parties les éléments qui véhiculent, me semble-t-il, les représentations esthétiques essentielles des artistes du *bioart* et de l'*art biotech*.

Le corps translucide : dévoilement ou disparition ?

Les œuvres du *bioart* révèlent ce que l'œil n'avait jamais vu auparavant – du moins dans l'art. Il s'agit ici de viser la *transparence* du corps dans certaines réalisations artistiques : dévoiler l'intérieur du corps, le squelette, les vaisseaux sanguins, les tripes, le sang, l'ADN ou les organes, les formations et les malformations corporelles. Quand le corps ou les cellules deviennent le lieu du passage à l'acte artistique, on regarde, scrute et découvre ce qu'il y a de l'autre côté de l'enveloppe-peau³¹. Déjà les artistes du *body art* questionnaient *les limites du corps* en effleurant la peau, la piquant, la tendant, la

27. Voir par exemple la classification des canidés où les espèces interfèrent : *Canis lupus*, *Canis familiaris*, *Canis vulpes*, *Canis latrans*, *Canis dingo*, *Canis aureus*, *Canis mesomelas*, *Canis simensis*.

28. Georges Devereux, *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Paris, Aubier, 2003.

29. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 34. Italiques dans l'original.

30. G. W. F. Hegel, *Science de la logique*, Paris, Aubier, 1949, tome I, p. 99.

31. Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

couplant et en la faisant saigner. Ces incisions, excisions, mutilations et scarifications épuisent d'une certaine manière la peau comme « enveloppe ». Le *bioart* se propose, lui, dès le départ d'aller au-delà de ces limites : en effet, il ouvre l'enveloppe, et apparemment « sans douleur³² », il fait intrusion dans le corps en traversant la peau. L'œuvre commence une fois la peau ouverte.

On pourrait prendre comme premier exemple Orlan, à cheval entre le *body art* et le *bioart*. Artiste plasticienne « protéiforme et pluridisciplinaire », elle est surtout connue pour les interventions de chirurgie esthétique qu'elle a conçues et retransmises en direct. Ses interventions ne sont pas des *blessures symboliques* au sens où l'entend le psychanalyste Bruno Bettelheim³³, mais des *actes symboliques effectifs*, des actes qu'elle *montre*, de manière immédiate. Ce processus perpétuel de modelage et de remodelage de son corps, réalisant une sorte de *morphing* réel et virtuel à la fois, répond à une interrogation générale de l'artiste sur le statut du corps, de la beauté et du métissage.

Stelarc lui aussi, dans les vidéos et photographies de son œuvre *Extra Ear*, expose son corps ouvert : son bras incisé et la peau relevée avec le trou qui va accueillir l'oreille bio-artificielle. Montrer par la photographie ou la vidéo le processus de réalisation de l'œuvre, c'est *attester, faire preuve*. On pourrait donc parler ici d'une intentionnalité dont la visée est le *témoignage*. Ces monstrations ont également une autre caractéristique tout aussi importante : elles font advenir un corps qui est comme un autre monde.

Un dévoilement encore plus extrême du corps – et qui joue avec une esthétique du dégoût³⁴ – est le trait fondamental de *Sybil II* de Wim Delvoye. Au début de la vidéo en question, on voit des filaments blancs à têtes noires qui émergent d'une surface couleur chair quelque peu accidentée et humide, et qui se tortillent sur eux-mêmes. On ignore de quoi il s'agit. L'image est encadrée à gauche comme à droite par des formes arrondies que l'on identifie assez vite comme des ongles. Le cadrage et l'objectif extrêmement proches de la peau ralentissent et modifient immanquablement notre perception et par là même notre jugement esthétique. Mais on se rend compte assez rapidement que l'on est en train de voir en très grand plan l'explosion de boutons remplis de pus. L'œuvre questionne le dégoût et surtout peut-être le goût puisque l'artiste se plaît à montrer ce qui « sort des

32. En effet et contrairement à d'autres œuvres ou performances corporelles, aucun des artistes dont il est question ici ne parle de la douleur ou de la souffrance lors du passage à l'acte, comme si elle n'existait pas, comme si l'objectif conceptuel de l'œuvre la dépassait ou l'effaçait. Or, en tant que spectateur de ces œuvres, on l'imagine et d'une certaine manière on la ressent.

33. Bruno Bettelheim, *Les Blessures symboliques. Essai d'interprétation des rites d'initiation*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977.

34. Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, Latresne, Le Bord de l'eau, 2010; Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, Belval, Les Éditions Circé, 2004; Michel Ribon, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé, 1998.

tripes», mais aussi une vérité du corps que pour des raisons esthétiques chercheurs et artistes esquivent. Il réussit le pari du trompe-l'œil esthétique en transformant une abstraction bizarre et «jolie» en une réalité horriblement concrète. Le spectateur est ainsi confronté à deux sensations diamétralement opposées et très intenses. Cela rappelle les propos de Mikhaïl Bakhtine sur la scatologie médiévale :

N'oublions pas que l'*urine* (comme la matière fécale) est la *joyeuse matière* qui rabaisse et soulage, transforme *la peur en rire*. Si la seconde est quelque chose d'intermédiaire entre le corps et la terre (le maillon comique qui relie l'un à l'autre) *l'urine est quelque chose d'intermédiaire entre le corps et la mer*. [...] *La matière fécale et l'urine personnifient la matière, le monde, les éléments cosmiques*, en font quelque chose d'intime, de proche, de corporel, de compréhensible (la matière et l'élément engendrés et secrétés par le corps). *Urine et matière fécale transforment la peur cosmique en joyeux épouvantail de carnaval*³⁵.

On pourrait faire ici un parallèle entre ce texte et *Sybille II* – et *Cloaca* également – pour ce qui est de la transformation des peurs cosmiques en carnaval grotesque et en rires grivois.

Yann Marussich nous dévoile également ce que l'on ne veut pas voir : larmes, morve, bave, urine, transpiration. Dans *Bleu Remix*, la performance du danseur propose un étrange voyage à travers la peau : « Les mots mentent, le corps ne ment pas, souligne-t-il. Pas de narration. Sculpture immobile. [...] C'est tout un travail sur les sécrétions, sur l'apparition. Le corps devient inquiétant à partir du moment où je commence à pleurer bleu³⁶. » Il s'agit ici d'une chorégraphie biochimique des fluides corporels. Cela commence avec le scintillement d'une fine larme bleue et se termine quand la totalité du corps de l'artiste a pris la couleur qui a joué le rôle que l'on sait dans l'histoire de l'art : le bleu. Ce sont les « déplacements endogènes³⁷ » du corps qui s'opposent aux déplacements exogènes et donnent à voir cette danse extraordinaire – même s'il s'agit d'une mise en scène de ce qu'il y a de plus ordinaire –, c'est-à-dire les mouvements internes du corps. Entre intérieur et extérieur, cette danse immobile donne à voir et à penser l'invisible du corps mais aussi les frontières corporelles. Pour réussir cette performance, qui n'est pas sans risques, l'artiste a collaboré avec des biochimistes, deux médecins et un oculiste.

35. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 332-333. Italiques dans l'original.

36. Propos de l'artiste recueillis lors de sa performance pour l'inauguration de l'exposition *sk-interfaces. Exploding borders in Art, Technology and Society* le 25 septembre 2009 au Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain. La vidéo de cet entretien est disponible à www.arte.tv/fr/Echappees-culturelles/cultures-electroniques/2212984.html

37. Jean-Marie Brohm, « Danses et sociétés », entretien avec Thilda Moubayed, *Dansons Magazine*, n° 10, janvier 1993, p. 17.

« Ces productions somatiques [déjections, sécrétions, déchets et autres substances biologiques qui émanent du corps] jouent un grand rôle dans l'imaginaire collectif en instituant une dialectique complexe entre le corps comme totalité et ses différentes parties³⁸. » Yann Marussich travaille aussi sur la dialectique de l'immobilité qui est mouvement et du mouvement qui est une série d'immobilités: « Je vais rester immobile, comme ça tu pourras bien voir les détails de ma mutation insupportable, si tu la supportes³⁹. »

Par ailleurs, comme l'écrit Jean-Paul Sartre, l'acte d'observer nous dévoile le monde et c'est le regard des autres qui nous dévoile au monde. De cette relation, qui à la fois nous est donnée tout entière et nous échappe, Sartre écrit que l'

« être vu par autrui » est la *vérité* du « voir autrui ». [...] C'est que percevoir, c'est *regarder*, et saisir un regard n'est pas appréhender un objet-regard dans le monde (à moins que ce regard ne soit pas dirigé sur nous), c'est prendre conscience d'*être regardé*⁴⁰.

On pourrait dire ainsi que l'artiste a choisi d'« être regardé » pendant cette auto-métamorphose éphémère pour réussir à se percevoir lui-même comme en métamorphose. Il prend alors une forme qui est « méta »: méta-corporelle, méta-physique, méta-modifiée.

Ces œuvres, et bien d'autres encore, en *réintégrant la porosité de la corporéité*, posent la question de savoir ce qui se passerait si l'on abolissait les surfaces de l'enveloppe corporelle. Mais elles montrent aussi que le corps translucide est un corps à la fois présent et absent, personnalisé et anonyme (quand on ne voit que l'intérieur). De fait, il n'y a pas beaucoup de personnes capables de mettre en danger leur santé et même leur vie pour une performance. Ces œuvres nous rappellent que la corporéité n'est pas simplement un assemblage de pièces organiques mais l'*unité animée d'une personne singulière* avec ses désirs, ses intentionnalités, ses angoisses et ses agissements propres. Ces corps sont à la fois des objets artistiques spatio-temporels et la chair des artistes qui nous donnent à vivre ces expériences: en effet c'est par ce jeu amphibolique avec le corps ouvert, sculpté comme une matière et montré comme une chose que paradoxalement les artistes affirment leur singularité.

38. Jean-Marie Brohm, *Le Corps analyseur. Essais de sociologie critique*, op. cit., p. 50.

39. Yann Marussich, « Bleu... Remix », *sk-interfaces, Exploding Borders – Creating membranes in Art, Technology and Society*, Liverpool, Liverpool University Press, 2008, p. 129.

40. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, [1943], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2007, p. 294-296 et 298. Italiques dans l'original.

Prothèses du corps: symbiose de l'homme et de la machine

La fabrication de l'Homme (eugénisme, clonage, procréation artificielle, greffes, manipulations génétiques, etc.) devient une réelle possibilité avec la perspective effrayante de la disparition même de l'Homme ou de la transformation radicale de son être⁴¹.

En partant de ce constat de Jean-Marie Brohm, j'examinerai ici des œuvres questionnant le devenir post-humain ou transhumain de l'homme. Qu'il s'agisse du *fyborg* ou du *cyborg*⁴², ces chimères sortent tout droit de la science-fiction et elles ne sont pas très récentes. Les innombrables monstres métalliques ou humanoïdes – Robocop, Terminator, Ash dans *Alien*, sans compter les nombreuses créatures monstrueuses mi-humaines, mi-extrahumaines des jeux vidéo – constituent des représentations fantasmatiques de ces cybernanthropes à visages humains trop inhumains. Derrière l'enveloppe humanoïde de ces robots se cachent en effet soit un ordinateur indestructible, soit une mécanique infernale, soit une matière organique mutante faite de matériaux ultrarésistants. Les avancées de la biotechnologie permettent à certains scientifiques d'envisager la modification du génome humain et la création de chimères, d'espèces hybrides où l'homme serait dissous dans des créatures bioniques, humanoïdes, capables de produire de nouvelles formes de *cyborgs*.

Constatant que l'homme contemporain est de plus en plus appareillé par diverses prothèses (visuelles, auditives, mécaniques, organiques, etc.), certains auteurs ont en effet imaginé la possibilité « d'hybrides d'hommes et de machines, autrement dit de "cyborgs", c'est-à-dire des organismes cybernétiques⁴³ ». Ces hybrides hommes-machines fascinent aussi aujourd'hui les artistes. Les plus audacieux expérimentent même ces prothèses, extensions, xénogreffes d'organes ou implants sur leur propre corps. Stelarc par exemple affirme la nécessité d'adapter son corps au rythme des évolutions technologiques postmodernes, et d'accéder ainsi à une post-humanité: « Certainement, ce qui maintenant devient important n'est plus *l'identité du corps*, mais sa *connectivité* – non pas sa mobilité ou son lieu, mais son *interface*⁴⁴. » Son but serait ainsi de créer une machine homogène et synthétique: un être

41. Jean-Marie Brohm, *Anthropologie de l'étrange. Énigmes, mystères, réalités insolites*, op. cit., p. 121.

42. Le *fyborg* est une notion introduite par Alexander Chislenko, il se distingue du *cyborg* de la manière suivante: « Il s'agit d'une différence de limites: la cyborgisation incorpore des éléments machiniques dans nos corps. La *fyborgisation* fusionne en nous de manière fonctionnelle, plutôt que physiquement, avec les machines » (Gregory Stock, *Redesigning Humans. Our inevitable Genetic future*, New York, Houghton Mifflin, 2002, p. 25.)

43. Jean-Gabriel Ganascia, « Qui succédera à l'homme? », *Ciel et espace*, août 2007, p. 62.

44. Voir l'entretien de Stelarc avec Jens Hauser: Stelarc, « Extra Ear: Ear on Arm », *sk-interfaces, Exploding Borders – Creating membranes in Art, Technology and Society*, op. cit., p. 105. Nos italiques.

cybernétique et robotique qui ne serait plus soumis aux « dysfonctionnements » et aux tares biologiques du corps humain :

Il est temps de se poser la question de savoir si un corps bipède, avec une vision binoculaire et un cerveau de 1400 centimètres cubes est une forme biologique adéquate. Il ne peut faire face à la quantité, à la complexité et à la qualité des informations qu'il a accumulées : il est inhibé par la précision, la vitesse et le pouvoir de la technologie, et il est biologiquement mal équipé pour affronter son nouvel environnement extra-terrestre⁴⁵.

Stelarc a ainsi développé avec *Ear on Arm* (1997-...) sa thèse sur le « corps obsolète » en faisant construire puis implanter dans son avant-bras gauche une oreille équipée d'un micro et d'un émetteur Bluetooth. Présentée comme un « symptôme d'excès », cette oreille technologique et biologiquement compatible devient, après le téléphone ou l'ordinateur, une nouvelle extension du corps, une prothèse du « corps augmenté ». Cette troisième oreille a cependant subi une infection et l'artiste a dû enlever provisoirement le système de micro. Le projet continue malgré tout et réaliser son « organe internet pour le corps », capable d'entendre et de transmettre, est sa prochaine étape.

Hybridités transspécifiques : rencontre avec l'absolument autre

Dans le cadre des questionnements sur l'évolution des espèces, la thématique de la symbiose de l'homme et de la machine est considérée par certains comme une extension du continuum plante-animal-homme. Si les projets de Stelarc visent à « augmenter » le corps en l'« améliorant » avec différentes sortes de prothèses, d'autres types de travaux visent à découvrir ses limites et ses potentialités.

« L'art existe pour élargir les limites de la conscience », le duo artistique *Art Orienté objet*, formé par Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin, part de ce postulat pour expérimenter la pensée par le truchement du corps ou de la peau. Ces artistes utilisent en effet des modes de communication non verbale afin d'enrichir leur être au monde, en dépassant les limites généralement admises pour les rapports intersubjectifs. Ils tentent ainsi à travers leurs expériences de comprendre l'autre : cet autre peut aussi bien être la mort – qu'ils ont approchée par un rituel chamanique gabonais appelé le « Bwiti » – que la peur – par exemple à travers la construction d'une « machine à expérimenter le vertige existentiel », c'est-à-dire une chaise sur laquelle une fois assis on ne peut plus descendre ; ou un animal. En réalité, il s'agit pour *Art Orienté objet* de s'extraire des enveloppes charnelles humaines pour s'ouvrir à l'inconnu.

.....
45. « Obsolete body » sur le site personnel officiel de Stelarc: <http://v2.stelarc.org/>.

Ici se situe la deuxième préoccupation qui anime cette recherche artistique : la manipulation du vivant. En effet les artistes proposent de détourner l'utilitarisme anthropocentrique de la recherche scientifique par l'art. Ils prétendent pourtant ne pas émettre de jugements de valeur sur les avancées biotechnologiques qu'ils connaissent très bien, leur méthode consiste plutôt à éveiller la conscience et à toucher la sensibilité par la forme.

Le projet actuel du duo est très explicite : « Que le cheval vive en moi ! » C'est en effet l'une des caractéristiques fondamentales de ce travail : l'*immersion*, engagement qui n'est évidemment pas sans risques. Dans ce projet, le duo pousse l'art dans le registre de l'inimaginable ; il s'agit en effet de comprendre quel peut être le ressenti animal dans le corps humain en injectant des immunoglobulines chevalines dans le sang de Marion Laval-Jeantet. Faire œuvre dans ce cas est un projet de longue haleine puisque pour arriver à leurs fins les artistes ont dû collaborer avec plusieurs laboratoires médicaux, analyser et rendre compatible le sang de l'artiste avec le sang du cheval. Le projet était en cours au moment de l'écriture de ce texte, mais Marion Laval-Jeantet a déjà fait une première expérience :

Lors de l'injection de l'immunoglobuline, celle qui gère par exemple la thyroïde, je n'ai pas dormi pendant une semaine. J'ai expérimenté et ressenti dans mon corps la nature très vive du cheval que j'hébergeais en moi. Une nature différente, étrangère à celle de l'homme⁴⁶.

Elle explique aussi que, par la vitalité chevaline qu'elle a vécue pendant une semaine, elle a senti un autre corps dans son corps propre. C'est une expérience assez différente de celle qui consiste à prendre l'organe d'un animal pour le greffer sur l'homme comme dans le cas des xénogreffes, mais une référence évidente y est faite.

Cette expérience qui est en cours peut s'appréhender comme une œuvre hybride : comme performance elle est issue du body-art, mais elle est également associée aux préoccupations du bio-art puisqu'il a fallu faire des recherches biologiques poussées afin de rendre compatible mon sang avec celui du cheval mais également rendre compatibles les deux types sanguins.

Le fait que l'identité ou « l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre⁴⁷ » est ici poussé à l'extrême.

Edunia, l'œuvre la plus récente d'Eduardo Kac, propose également une réflexion sur l'altérité et la continuité de la vie entre les différentes espèces

.....
46. Propos recueillis lors de la conférence « Que le cheval vive en moi ! » donnée par le duo *Art Orienté objet* au Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain le 15 décembre 2009 dans le cadre de l'exposition *sk-inter-faces. Exploding borders in Art, Technology and Society*. Voir aussi Sofia Eliza Bouratsis, « Hybridités trans-spécifiques », *Tageblatt*, 17 décembre 2009. Voir également le texte de Marion Laval-Jeantet dans ce numéro.

47. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990, p. 14.

mais elle traite aussi, indirectement, de l'ambiguïté et des risques que représentent les OGM. Ce « plantimal » est l'œuvre centrale de la série *Histoire Naturelle de l'Énigme*: il s'agit d'une pétunia hybridée avec l'ADN de l'artiste. Le métissage génétique s'exprime par les veines rouges de la fleur transgénique. Sur son site personnel, l'artiste écrit que :

les pétales roses évoquent la couleur de la peau de Kac. Le résultat de cette manipulation moléculaire est une plante qui crée l'image du sang humain coulant dans les veines d'une fleur, donc un nouvel être qui est à la fois fleur et humain. [...] Le gène sélectionné par Kac est responsable de l'identification des corps étrangers. C'est-à-dire que dans cette œuvre c'est précisément ce qui identifie et rejette l'autre que l'artiste incorpore à l'autre⁴⁸.

Il s'agit d'une étrange hybridation créative qui « fonctionne », parce qu'*Edunia* existe et grandit⁴⁹. L'artiste a réussi ici avec l'aide des scientifiques de l'Université du Minnesota à transgresser la barrière biologique et à promouvoir d'idée d'un continuum entre les espèces, si chère à la majorité des « bioartistes ». Il est intéressant de noter que l'œuvre n'a pas pu être exposée lors de la dernière version de *sk-interfaces. Exploding borders in Art, Technology and Society* au Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain parce que les ministères luxembourgeois de l'Agronomie et de la Santé n'ont pas autorisé l'entrée de la plante au pays à cause des risques potentiels de profusion de bactéries malignes que présente le transfert d'un OGM.

C'est pour la même raison que *Light, only light* de Jun Takita a été cultivé au Luxembourg même. Il s'agit dans cette œuvre de développer les possibilités de manipulation et de transformation des caractéristiques innées des êtres vivants grâce aux nouvelles méthodes scientifiques. Cette hybridation métaphorique entre l'homme et la plante est en réalité une image par résonance magnétique (IRM) du cerveau de l'artiste qui a été reproduite en trois dimensions et qui a ensuite été recouverte d'une mousse transgénique bioluminescente. Cette sculpture végétale anthropomorphique souligne la dépendance de tout le cycle vital vis-à-vis de la lumière mais propose aussi une inversion de l'ordre naturel des choses: en effet, grâce au transfert du gène de la luciférase de luciole sur la mousse transgénique, la plante émet de la lumière dans l'obscurité. Jun Takita montre ainsi que l'émission de lumière, caractéristique qui n'est propre qu'à certaines espèces animales, peut être transférée aux végétaux, qui jusqu'à nos jours absorbent la lumière pour la photosynthèse. Cette œuvre, qu'il faut expérimenter dans le noir absolu pendant au moins vingt minutes, joue finement sur l'idée de la réalisation de

48. Voir le site officiel d'Eduardo Kac, www.ekac.org

49. Voir Henri-Pierre Jeudy, Eleanor Heartney, Steve Tomasula, Eduardo Kac, *Histoire Naturelle de l'énigme & autres travaux*, Marseille, Éditions Al Dante, 2009.

l'irréalisable (doter un organisme d'une caractéristique dont la nature ne l'a pas pourvu) et sur le rêve parce qu'une fois dans l'obscurité on ne sait pas si l'on voit effectivement de la lumière où si l'on se l'imagine.

La modification des informations génétiques, de l'ADN, l'hybridation de cellules des artistes avec celles d'autres êtres vivants (animaux, plantes...) et le clonage créatif produisent des corps chimériques, grotesques et monstrueux qui font penser aux créatures animaloïdes d'Iris Schieferstein⁵⁰, sauf que dans le cas du *bioart*, ces corps sont bien réels. La transgression étant ici réalisée, ces œuvres font surgir dès lors une pléthore de questions fondamentales. En utilisant les techniques de la génétique, même à des fins critiques, les « bioartistes » ne risquent-ils pas de les banaliser? L'esthétisation artistique conceptuelle de la génétique et de la transgénése est de ce fait ambiguë: faut-il utiliser les instruments que l'on veut remettre en question? Le fait que les artistes utilisent les biotechnologies signifie-t-il pour autant que l'interprétation du public, spécialiste ou pas, est celle qu'ils souhaiteraient faire prévaloir? Comment connaître les intentionnalités à l'œuvre dans le clonage artistique et dans la fabrication de ces « monstres merveilleux⁵¹ »? Est-il possible de critiquer certaines pratiques sans « mettre la main à la pâte »? Les travaux de Jake et Dinos Chapman par exemple questionnent de manière pertinente ce que pourraient devenir les humains clonés. Or, ils le font sans utiliser les biotechnologies et sans que l'on puisse leur reprocher de se plier à ce qu'ils entendent critiquer. Mais les travaux des artistes biotechnologiques ont le mérite d'attester, par leur existence même, que certaines transgressions sont aujourd'hui possibles et que les questions posées sont d'une actualité urgente.

Culture du « semi-vivant » : nouvelles peaux et « bio-facts »

Lancés il y a quelques années, les tissus techniques ont envahi le monde du sport avant de s'attaquer aux vêtements grand public. Aujourd'hui plus personne ne s'étonne d'acheter des collants rafraîchissants, de porter des chaussettes anti-transpiration ou de voir une publicité pour un pantalon amincissant. Autant de tissus différents dans lesquels, grâce aux nanotechnologies, des microcapsules chargées de produits actifs cosmétiques ou médicaux sont insérées et délivrent leurs actifs au fil du temps. Mais l'industrie textile s'apprête à vivre une révolution d'une autre ampleur, celle des tissus intelligents. Des prototypes de vêtements capables de mesurer et de transmettre des informations vitales, comme le rythme cardiaque, la pression sanguine ou la température du corps, existent chez plusieurs fabricants [...]. Mais le projet qui fascine le plus est celui du tissu

50. Les êtres bizarroïdes d'Iris Schieferstein sont réalisés à partir d'une sorte d'hybridation qui est plutôt un collage/tissage de parties de cadavres d'animaux ou de parcelles d'organes.

51. Expression chère à Eduardo Kac, voir son site officiel, *op. cit.*

capable de rendre invisible celui qui le porte. L'idée, utopique il y a encore quelques années, est en train de prendre corps dans plusieurs laboratoires qui ont présenté des prototypes probants⁵².

Ce scénario où l'épiderme biologique et des enveloppes vestimentaires ultra-sophistiquées sont en interdépendance fonctionnelle préfigure l'avenir de la recherche sur les *biopeaux artificielles*. Mais les « bioartistes » vont déjà beaucoup plus loin que cette création de tissus intelligents puisqu'ils travaillent à la culture de tissus « semi-vivants ».

La culture de peau thérapeutique existe déjà depuis un certain temps : les grands brûlés sont en effet aujourd'hui greffés avec des prélèvements de leur propre peau, après qu'elle a été mise en culture à partir de leurs kératino-cytes, les cellules qui constituent la couche cutanée superficielle. Ces greffes ne sont pas « parfaites », car les glandes sébacées et sudoripares notamment sont incapables de se reconstituer ; même si la première greffe totale du visage a été réussie – à partir du prélèvement de l'ensemble du visage d'un donateur récemment décédé⁵³ –, le risque de rejet ou d'infection n'est pas complètement écarté. Une meilleure qualité de la peau pourrait être créée par la greffe des cellules souches, à condition d'en disposer en grandes quantités. Encore faudrait-il être capable de les identifier. Ces cellules souches ont un potentiel de prolifération extraordinaire, elles seraient capables en culture de générer une « descendance » à même de recouvrir la totalité du revêtement cutané d'un être humain, et cela à partir d'un petit prélèvement de peau équivalent à 2-3 cm².

Et les « bioartistes » comment cultivent-ils la peau ? Prenons l'exemple des premiers artistes à avoir cultivé la peau : le duo *Art Orienté objet*. Quand Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin ont réalisé leurs *Cultures de peaux d'artistes* en 1996 (même année que la naissance de Dolly, premier clone animal), le grand public ignorait les pouvoirs de la science à modifier le vivant. Autrement dit, cette œuvre a matérialisé de manière poétique une idée impensable : la culture de leurs propres peaux et ensuite l'exposition de ces peaux comme objets d'art dans du formol. « Par le biais de groupes anti-vivisection, nous avons pu nous faire intégrer comme cobayes humains dans un laboratoire de production de peau. Nous avons accepté de prêter nos propres peaux, en échange du droit de rapporter en France les éléments de ces expériences⁵⁴ », explique Marion Laval-Jeantet. L'idée était d'opérer une transgression sur les matériaux de l'art en proposant une « matière vivante » qui n'est autre que le « corps » des artistes eux-mêmes.

52. « Quand le tissu fait sa révolution », *Le Monde*, 15 et 16 mars 2009.

53. Tristan Vey, « La première greffe totale du visage est française », *Le Figaro*, 27 juillet 2010, www.lefigaro.fr/sante.

54. Entretien avec l'artiste sur le site www.transfert.net/a8673.

Par ailleurs cette œuvre serait parfaitement interactive, puisque notre utopie ultime eût été qu'un collectionneur s'en fasse greffer, alors [que les peaux] étaient encore stériles, petits autoportraits attachants et attachables, finalisant ainsi son rapport possessif et émotionnel à l'artiste⁵⁵.

Concrètement, les artistes ont donc cultivé des peaux à partir de cellules de leurs propres biopsies dans le cadre d'un programme de recherche mis en place par le Massachusetts Institute of Technology (MIT). Ces peaux étant trop fines, ils les ont greffées sur des peaux de cochons stérilisées et ionisées. Ensuite, *Art Orienté objet* ont tatoué sur les hybrides de peaux cultivées des figurations d'animaux mythiques. Il s'agit, soulignent-ils, d'un travail *in-corporé*: « Ces travaux fétiches que l'on produisait contenaient notre existence [...] à travers l'autoportrait scientifique. Ces travaux sont à la fois conceptuels et charnels, presque vivants, l'on pourrait les appeler des *objets actifs*⁵⁶. »

Ces peaux d'artistes tatouées et présentées dans des bocaux posent plusieurs questions fondamentales : l'autonomie des êtres vivants, l'identité des cellules, les possibilités transgéniques et les limites entre les espèces, mais aussi la question de la xénotransplantation qui est censée devenir monnaie courante. La question de la légitimité de l'utilisation de vraies peaux humaines et animales à des fins artistiques reste bien sûr présente. Mais il s'agit aussi d'une prise de position éthique des artistes, qui deviennent effectivement à la fois les chercheurs et les cobayes de leurs projets. Aussi la communication de ces problématiques au public revêt-elle très vite une autre dimension : ce qu'ils exposent ou performent est de l'ordre du possible, leur œuvre en est la preuve effective. Le travail d'*Art Orienté objet* questionne donc à la fois les implications poïétiques des nouvelles technologies sur la création contemporaine et le rôle joué par l'art dans le développement ou dans l'acceptation sociale de ces innovations.

Oron Catts et Ionat Zurr, également connus sous le nom de *Tissue Culture & Art Project (TC&A)*, font eux aussi partie des précurseurs dans le domaine de la culture de *biopeaux* artificielles⁵⁷. Ils ont notamment été cofondateurs en mars 2000 du laboratoire SymbioticA pour la collaboration scientifico-artistique à l'Université australienne de Perth.

Aujourd'hui, le secteur de la biotechnologie produit toujours plus de chimères. Ainsi, on implante des cellules souches humaines dans des cerveaux de rats. Elles y développent des cellules nerveuses entièrement fonctionnelles. Et la liste s'al-

55. Marion Laval-Jeantet, « Le Cultures de peaux d'artistes d'Art orienté objet », Jens Hauser (dir.), *L'Art biotech*, op. cit., p. 56.

56. *sk-interfaces, Exploding Borders – Creating membranes in Art, Technology and Society*, op. cit., p. 90-91. Italiques dans l'original.

57. www.tca.uwa.edu.au; voir aussi Sofia Eliza Bouratsis, « La manipulation artistique du vivant & autres curiosités. Un "Mardi de la biologie" au Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain », *Tageblatt*, 2 novembre 2009.

longe chaque jour. Dans la biotechnologie, la barrière des espèces a été brisée. Cela amène de nombreuses questions : à partir de combien de cellules humaines un cerveau de rat devient-il humain ? Ou bien, combien d'organes animaux peut-on implanter dans un être humain avant qu'il ne devienne un animal ? Nous pensons que tous les êtres vivants s'inscrivent dans un continuum. En tant qu'êtres humains, nous faisons partie de ce continuum de la nature, nous n'en sommes pas isolés⁵⁸.

Oubliant les barrières spécifiques – un chat ne peut engendrer une souris – *TC&A* conjuguent les problématiques du continuum avec d'autres questions, par exemple le statut des cellules qu'ils utilisent, le rôle de l'art dans le développement politique et scientifique des biotechnologies. Afin d'actualiser ces questions, ils utilisent la culture de tissus humains *in vitro* comme nouveau médium de « création sculpturale⁵⁹ ». Ils expliquent ainsi que leur recherche est de nature spéculative :

SymbioticA met en œuvre une recherche basée sur des motivations philosophiques, son but n'est pas utilitaire. Il s'agit d'ingénierie non médicale. Les scientifiques donnent aux résidents le savoir-faire nécessaire afin de réaliser leurs projets artistiques. Nous n'acceptons que ceux qui sont prêts à s'engager réellement dans la *manipulation de la vie*⁶⁰.

Inspiré par les méthodes biotechnologiques et la médecine régénérative, le projet de *TC&A* consiste à les utiliser afin de développer de nouvelles « entités semi-vivantes » ou des « bio-facts »⁶¹. Mais il s'agit également pour *TC&A* de rester critique par rapport aux risques que représentent ces instruments, par exemple une guerre biologique ou l'eugénisme.

De manière plus générale, les projets de *TC&A* consistent à poser les questions morales et éthiques que suscitent la manipulation et l'exploitation de systèmes biologiques « semi-vivants ». Or, ces « bio-facts » ne peuvent finalement que *faire corps* avec l'image somatique de l'artiste ou du spectateur ; en même temps qu'ils véhiculent une dimension critique, ils sont aussi des propositions assez fascinantes de *nouveaux modes d'être au monde*. D'autres questions restent néanmoins en suspens : peut-on critiquer l'anthropocentrisme en utilisant des animaux dans le but de faire de la recherche ? Qu'est-ce qui fait que ces projets sont de l'art ? Les problématiques purement artistiques que suscitent ces œuvres sont-elles oubliées face à l'urgence des questions techniques et éthiques qu'elles soulèvent ?

Dans un autre registre, Julia Reodica, artiste-médecin, cultive sa peau dans son laboratoire de curiosités scientifiques « home-made ». Elle a créé

58. www.arte.tv/fr/Art-biotech/796180.html.

59. www.tca.uwa.edu.au/

60. *Ibid.* Italiques dans l'original.

61. Nicole C. Karafyllis, « Endogenous Design of biofact: Tissues and Networks in Bio Art and Life Science », *sk-inter-faces, Exploding Borders – Creating membranes in Art, Technology and Society*, op. cit., p. 50.

avec le *hymNext Project*⁶² des hymens unisexes à partir de la culture de ses propres cellules vaginales, de muscles de rongeurs et de cellules épithéliales de bovins. « Symboles d'une re-virginisation *ad infinitum* ces hymens artificiels⁶³ » remettent en question la valeur culturelle de la virginité qui prévaut dans certaines traditions religieuses et critiquent l'hyménoplastie comme préparation pré-nuptiale fréquemment pratiquée. Entre fascination et critique, l'objet transversal de ces œuvres est la manipulation transgressive de la peau, notre interface naturelle avec le monde.

Désir d'ubiquité

Après le corps translucide dématérialisé et finalement invisible, après le corps en mutation qui va se métamorphoser en *cyborg*, pourquoi ne pas fantasmer sur un corps capable d'être *simultanément ici et ailleurs*, autrement dit capable du don d'ubiquité ? Les nouvelles technologies et Internet dessinent ainsi une nouvelle cartographie de l'espace-temps. Les relations *on line*, les réseaux sociaux et leurs extensions – la culture digitale, les identités « nées » dans les cyberespaces, l'incorporation de plus en plus poussée des technologies – brouillent non seulement la barrière de l'intime et du public, mais également celle du proche et du lointain. Il est devenu possible d'être *ici* et de *voir ou d'entendre l'ailleurs* par le truchement de l'écran d'ordinateur, des vidéo-caméras ou des diverses formes de téléphonie. En effet, les nouvelles technologies et leurs applications concrètes *télescopent le réel* à travers les interconnexions multidimensionnelles qu'elles opèrent. Cela permet au vieux fantasme de la téléportation si cher à la science-fiction de ressurgir : il s'agit du désir d'être capable de *se déplacer instantanément* d'un lieu à l'autre ou d'être *partout à la fois*. Or, « le don de l'ubiquité nous est refusé – car l'ubiquité est aussi absurde que le cumul des contradictoires : il nous faut choisir entre ici et là, et renoncer au “partout” de l'omniprésence⁶⁴ ». Comme la caractéristique première de l'espace est la réversibilité, l'irréversibilité est l'essence même du temps : « L'irréversible n'est pas un caractère du temps parmi d'autres caractères, il est la temporalité même du temps. [...] Le temps est irréversible de la même manière que l'homme est libre : essentiellement et totalement⁶⁵. »

Le fantasme d'être *à la fois ici et là* n'a évidemment pas échappé aux « bioartistes ». Ce projet irréalisable est l'idée de Stelarc pour l'*Extra Ear* :

62. Voir, Julia Reodica, *Touch Me, Feel Me, sk-interfaces, Exploding Borders – Creating membranes in Art, Technology and Society*; « Next-gen, post-humain, c'est le mutant du mois. Et si le futur c'était Julia Reodica? », *Chronicart*, n° 43, mars 2008, p. 7.

63. Annick Burreaud, « Sk-interfaces », *Patch*, n° 9, février 2009, p. 50.

64. Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1974, p. 17.

65. *Ibid.*, p. 7.

Ear on arm. Il s'agit en effet de son désir d'entendre par son corps les sonorités des lieux desquels il est absent. Stelarc a donc l'intention, une fois le mini-microphone de l'*Extra Ear* accepté par son organisme, de le connecter à plusieurs endroits de la planète. Il souhaite ainsi

manifester dans un corps situé dans *un* lieu une présence éloignée et fantomatique. Avec la prolifération des applications d'internet il sera possible de générer plusieurs puissances fantômes présentes. [...] [Le corps pourra ainsi] projeter sa présence physique ailleurs. [...] Le projet suggère une architecture anatomique alternative – l'ingénierie d'un nouvel organe pour le corps : un organe disponible, accessible et mobile pour d'autres corps en d'autres lieux. Se situer et entendre par un autre corps, ailleurs⁶⁶...

Eduardo Kac a également tenté de faire fusionner l'ici et l'ailleurs dans un maintenant en localisant plusieurs lieux en un seul. Il s'agit du projet *Telepresence Garment* (1995 à nos jours). Cette œuvre tente de conjindre en un troisième lieu deux réalités éloignées. Dans *Telepresence Garment*, la technologie devient ainsi l'enveloppe du corps jusqu'à lui ôter son « self-contrôle » : il ne s'agit pas d'un robot qui accueille un humain, mais d'un corps humain robotisé par le port d'un « costume » high-tech. L'individu qui porte le *Telepresence Garment* ne contrôle pas ce qu'il voit et il est immobilisé, il peut émettre des sons mais sans pouvoir articuler de mots parce que la combinaison bloque sa bouche et il ne respire que difficilement. La combinaison est divisée en trois composantes qui transmettent à celui qui la porte des sensations éprouvées par d'autres personnes : un micro, une sorte d'écran pour l'œil gauche et une « transmitter vest » en contact direct avec la peau. Le corps ici présent est ainsi dominé par un environnement physiquement absent, mais qui exerce sur lui un réel effet sensoriel et par extension un pouvoir affectif. « L'« événement de présence dialogique » fait référence à un dialogue entre deux personnes géographiquement éloignées qui ont interagi dans un troisième lieu à travers deux corps autres que les leurs⁶⁷. »

Ce fantasme de gémellité, d'ubiquité et d'omniprésence – commun aux deux réalisations précitées – vise à la fois à dédoubler le corps dans d'autres corps par le biais de dispositifs technologiques et à incorporer des expériences sensorielles, somatiques et psychologiques éprouvées par des partenaires situés dans d'autres lieux. Comme pour le *cyborg*, on peut considérer que ces montages biotechnologiques hautement sophistiqués reflètent une volonté de toute-puissance d'essence mystique, puisque selon les traditions monothéistes, seul Dieu est omniprésent, omnipotent et omniscient.

66. Stelarc, *Extra Ear: Ear on Arm*, in *sk-interfaces, Exploding Borders – Creating membranes in Art, Technology and Society*, op. cit., p. 105. Nos italiques.

67. Eduardo Kac, « The Telepresence Garment », in *sk-interfaces, Exploding Borders – Creating membranes in Art, Technology and Society*, op. cit., p. 108.

Changes et échanges de corps ?

Les discours des artistes qui s'inspirent des modifications « mutantes » contemporaines du vivant (génétiques, organiques, morphologiques, fonctionnelles, etc.) sont en majorité des interrogations sur les avancées nano et biotechnologiques, les sciences cognitives, la robotique et les technologies de l'information, mais aussi sur l'anthropocentrisme qui les sous-tend. Si l'on considère que les œuvres du *bioart* et de l'*art biotech* se situent dans la continuité du body art qui fut en son temps subversif, on peut *a priori* leur concéder une dimension critique. On peut aussi comprendre la méfiance dont elles sont l'objet. Une grande partie des touches et retouches de la corporéité faites au nom du *bioart* et de l'*art biotech* entrent en effet dans la marchandisation des *cultes du corps* et des aliénations qui en découlent (la chirurgie esthétique et ses avatars, la construction du corps « dernier cri⁶⁸ », la consommation des biens corporels, etc.). Puisqu'⁶⁹ « une image du corps est toujours d'une certaine façon la somme des images du corps de la communauté, en fonction des diverses relations qui y sont instaurées⁶⁹ », ces *cultes du corps* fonctionnent comme le miroir des modes sociaux. Si les modes du corps changent, elles conservent néanmoins un point commun capital : elles ne cessent en effet d'imposer des modes d'être, de vivre, de sentir et de penser la corporéité⁷⁰.

Les artistes des mutations ont donc le mérite – aussi bien artistique que politique – de prendre les divers risques qu'impliquent leurs créations et de provoquer la réflexion parce qu'ils acquièrent par l'exposition de leurs pratiques transgressives, souvent provocatrices et surprenantes, parfois drôles et ludiques, un *rôle de passeurs* entre le grand public, les laboratoires scientifiques et les lieux de la haute culture. En ce sens on peut estimer qu'ils contribuent à la représentation de corporéités nouvelles⁷¹ et facilitent la médiatisation des biotechnologies. Ce rôle de passeurs ne peut être cependant qu'ambigu puisqu'en ayant recours aux méthodes et dispositifs qu'ils critiquent – et parce que la majorité des spectateurs découvrent leurs œuvres sans connaître leurs véritables intentionnalités – les « bioartistes » peuvent entretenir la fascination pour le *méta-corps* post-humain et même légitimer les transgressions bioéthiques les plus problématiques.

68. Voir *Les Inrockuptibles*, n° 207, (« Le corps dernier cri »), du 28 juillet au 17 août 1999.

69. Paul Schilder, *L'Image du corps*, op. cit., p. 313.

70. Pour une analyse institutionnelle des cultes du corps, voir Jean-Marie Brohm, *Le Corps analyseur. Essais de sociologie critique*, op. cit.

71. Chaque période historique invente ses formes corporelles, aussi bien dans le domaine artistique que dans l'ordre des représentations sociales, religieuses, politiques, etc. Voir Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^{ème} siècle*, Paris, Flammarion, « Histoire », 2006.

Bien qu'elles jouissent d'une reconnaissance technique et conceptuelle, c'est la capacité de ces créations à « faire œuvre » esthétique qui est le plus souvent mise en cause parce qu'elles ébranlent les *fondements symboliques* traditionnels de l'art – permanence et unité durable de l'œuvre, identité du créateur, rapports au marché et aux collectionneurs, évaluations par la critique, etc. Parce qu'elles interrogent également les symboliques acceptées, et somme toute plus convenues, des images sociales du corps en transgressant l'ordre institué du corps, y compris en mettant en scène l'insoutenable, le grotesque, l'immonde. Même si elles jouent avec la symbolique du dépassement des limites, ces œuvres sont finalement confrontées à la limite ultime, c'est-à-dire aux *figures de la mort*⁷² – le « semi-vivant », le « mort-vivant » et le « vivant-mort »⁷³.

Une autre caractéristique de ces créations, qui a tendance à les exclure des réseaux du marché de l'art, est liée aux aléas de leur commercialisation. En effet, leur exposition dans des institutions d'art, leur conservation⁷⁴, leur stockage et leur transport sont très difficilement réalisables et même souvent impossibles. Ce qui d'habitude est vendu ce sont des objets d'art, or, ces réalisations ne sont pas exactement des objets échangeables sur le marché. Les *Peaux d'artistes* d'*Art Orienté objet*, par exemple, n'ayant pas été greffées sur un collectionneur au moment de leur génération, ont perdu leur statut d'« objets actifs », du moins au sens propre et elles sont aujourd'hui exposées dans du formol; l'*Extra Ear* de Stelarc également ne peut pas être achetée puisqu'elle est incorporée au bras de l'artiste. Étant donné que la plupart de ces réalisations sont d'une manière ou d'une autre des semi-choses éphémères, des « bio-facts » « semi-vivants », elles comportent de fait une limite : si elles sont insérées dans le circuit marchand parce qu'elles exigent des moyens financiers pour leur fabrication et leur assurance, elles ne sont pas exactement des marchandises au sens ordinaire du terme. D'où finalement le statut ambigu de ces œuvres artistiques : ni sujets, ni objets, ni valeurs d'usage, ni valeurs marchandes, à la fois humaines et inhumaines.

.....

Note de l'auteure : Cet article a été rédigé en janvier 2010. Entre le moment de l'écriture et celui de la publication les données scientifiques ont changé puisque les limites de la science ont évolué (nous sommes presque arrivés au point de pouvoir reproduire à volonté des cellules souches) et les œuvres dont il est question ici également (par exemple la performance

.....

72. Jean-Marie Brohm, *Figures de la mort. Perspectives critiques*, Paris, Beauchesne, coll. « Prétentaine », 2008.

73. Pour reprendre l'expression de Louis-Vincent Thomas dans *Les Chairs de la mort. Corps, mort, Afrique*, Paris, Institut d'édition Sanofi – Synthélabo, 2000.

74. Au total, sur la vingtaine d'œuvres exposées de septembre 2009 au début janvier 2010 au Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, trois d'entre elles ont dû être recultivées, désinfectées, recommencées.

«Que le cheval vive en moi!» a été réalisé par le duo *Art Orienté objet* le 22 février 2011 à la Galerie Kapelica à Ljubjana en Slovénie). Toutefois les problématiques fondamentales posées par les innovations biotechnologiques et les questions posées par les créations artistiques du *bioart* persistent, tout comme l'intérêt de l'approche esthétique face à ces questionnements.